

**УДК 7.01**

**Михеева Юлия Всеволодовна,**

к. филос. н.

Научно-исследовательский институт киноискусства  
Всероссийский государственный институт кинематографии  
имени С.А. Герасимова (ВГИК)

Россия, г. Москва

© Ю.В. Михеева

**Междисциплинарность и транскультурализм  
как актуальные вопросы кинокритики  
и киноведения: звуковой аспект**

*Аннотация:* В статье поднимается вопрос о необходимости применения в деятельности кинокритиков и киноведов новых подходов к анализу кинотекста, учитывающих важные процессы, происходящие в мировом культурном пространстве. Значение междисциплинарности, а также влияние транскультурализма и глобализации показывается на примере звукового аспекта киноискусства.

*Ключевые слова:* звук в кино, междисциплинарность, транскультурализм, современный кинематограф, кинокритика, киноведение.

*Abstract:* The article raises the question of the need for new approaches in film critics' activity, considering important processes taking place in the world cultural space. The meaning of the interdisciplinary and also the impact of globalization and transculturalism is shown by the example of the sound aspect of cinema art.

*Key words:* sound in cinema, interdisciplinary, transculturalism, contemporary cinema, film criticism, film studies.

В современном мировом художественном пространстве, благодаря развитию звукозаписывающих и звуковоспроизводящих технологий, с одной стороны, и под влиянием глобалистских и транскультурных процессов, с другой, создалась ситуация почти неограниченной свободы для выражения любых, самых фантастических авторских идей, связанных со звуком, в кинопроизведении. Звук, в том числе музыка, в современном блокбастере становится далеко не последним фактором его успеха у зрителей. Однако именно ситуация *внешней* свободы создает и опасность слишком сильного увлечения звуковыми технологиями в ущерб *внутренне-смысловой* составляющей звука кинофильма, порой «заглушаемой» виртуальной звуковой реальностью, звуковыми спецэффектами и возможностями многоканальной звукозаписи. Зачастую звук в кинозале *поражает*, но не *переживается* зрителем.

Однако изменился и сам зритель. В последние десятилетия в мировом культурном пространстве произошли парадигмальные сдвиги, повлиявшие на массового, в том числе вполне взрослого зрителя самым явным образом. На смену культуре приходит *пост-культура* (термин философа-эстетика В. Бычкова). Логоцентричность мира культуры еще недавнего прошлого уступает место различным формам визуальности. Видоизменилась и структура образования, ориентированная ранее на системность, культурную преемственность, сакральный статус классики и традиции, эстетического идеала и этической нормы. В массовом сознании достаточно распространена мозаичная, «фрагментарная» образованность, эстетика визуальных, быстро сменяющих друг друга объектов («клиповость сознания»), отсутствие преклонения перед классическими образцами искусства, включаемыми теперь в общий внеиерархический контекст современного искусства; усиливается влияние на новое поколение множатся субкультур, в том числе виртуальных интернет-сообществ. Скорость художественной рецепции существенно увеличилась: молодой зритель уже

*физически* не настроен и не способен на длительный процесс эстетического восприятия, связанный с логическим выстраиванием семантических связей внутри сложного кинематографического диегезиса, с соотнесением авторского слова, слышимого им с экрана, со своим культурным опытом.

В этих новых условиях пишущий о кинематографе серьезный исследователь должен обладать определенным мужеством, чтобы противостоять «технологической экспансии» и «нашествию масс» в попытке обращения (возвращения) внимания кинозрителя к звуку как *проявления авторского голоса* в кинофильме, во всем многообразии и сложности способов, контекстуальных и интертекстуальных связей, иногда скрытых причин и непредсказуемых последствий его появления на экране. В то же время, присущее кинематографу свойство быстро и *наглядно* отражать не только явления современной окружающей действительности, но и *состояние сознания* человека в меняющемся мире заставляет киноведов и кинокритиков так же мобильно реагировать на изменения, происходящие в художественном языке кино, осмысливать их, а порой и переосмысливать устоявшиеся положения и воззрения на пределы возможностей выразительных средств киноискусства, искать новые формы и способы общения со зрителем.

В течение прошедшего столетия осознание возможностей звуковой выразительности кино развивалось в контексте определенного временного периода, отражая его технические достижения и художественные реалии. На современном этапе звуковая область кинотворчества предполагает множество специфических (как творческих, так и производственных), высокотехнологичных и профессионально дифференцированных аспектов работы, поэтому и теоретические труды по данной проблематике логично распределяются по принципу профессиональной принадлежности автора исследования. Киноведами, музыковедами, режиссерами, звукорежиссерами, философами, филологами, культурологами, композиторами написано большое количество интересных текстов на эту тему.

Каждый автор, профессионально рассматривая близкую ему сторону звука в кинематографе, расширяет область нашего знания о нем: киноведы используют в анализе неизвестные или труднодоступные для непрофессионалов исторические факты и архивные материалы; музыковеды делятся сведениями из истории и теории музыки, улавливая и расшифровывая тонкости музыкального оформления фильма; звукорежиссеры демонстрируют примеры практической работы, обосновывая творческие результаты с помощью

знания физики и кинотехники; культурологи проводят интертекстуальные связи общекультурного характера; философы расширяют «горизонт видения» проблемы, обеспечивая методологическую базу для исследования; режиссеры и композиторы открывают подробности индивидуального творческого процесса, приведшие к уникальному звуковому решению фильма и т.д.

Все эти «коллективные усилия разума» создают живое интеллектуальное поле – со всем разнообразием подходов, взглядов и концепций. В то же время, интегративная тенденция в этом обилии различных теоретических ракурсов практически растворяется, а именно она, выстроенная, к примеру, на основе *авторской (режиссерской) концепции аудиовизуального решения* фильма, могла бы привести к новой волне интереса к звуку, а через него – к лучшему пониманию *авторского высказывания* не только в технологическом, но и гуманитарно-художественном аспекте.

Следует сказать, что, несмотря на имеющийся интерес к данной теме со стороны представителей разных областей искусства и гуманитарного знания, последняя подборка публикаций по теоретическим проблемам звука в кино состоялась в журнале «Киноведческие записки» почти четверть века назад, а именно в № 15 за 1992 год [5]. Более того, материалы, опубликованные в этом номере, являются текстами докладов на конференции по звуку в кино, прошедшей в 1985 году в Армении. Таким образом, прошло более 30 лет с момента профессионального обсуждения и обмена мнениями по актуальным теоретическим и практическим проблемам звука в кинематографе в рамках международной конференции, хотя локальные встречи (в виде круглых столов и семинаров) время от времени проходят, например, во ВГИКе. Нельзя также не упомянуть о состоявшейся в ноябре 2012 г. в Московской государственной консерватории Международной научной конференции «Закадровое искусство: история и теория киномузыки» [4], однако уже из названия видно, что она имела скорее обще-искусствоведческий, обзорный характер: представленные доклады, довольно разрозненные по тематике, практически все носили характер музыковедческого анализа закадровой музыки, без специфического киноведческого «видения» кинопроизведения, не говоря уже о стилевых, композиционных и прочих аспектах киноведческого анализа.

Безусловно, музыковеды имеют перед киноведами преимущество профессионального музыкального знания. Но создается впечатление, что киноведы и кинокритики сами уходят от проблем звука и музыки в кино в более интеллектуально-комфортные для них области, предоставляя «биться» на

этом поле «специально обученным» людям. В результате мы видим в последнее время монографии и статьи, в основном, посвященные музыке кино и выходящие из-под пера музыковедов [2, 6, 7, 8, 9 и др.]. Таким образом, обсуждение темы звука в профессиональном сообществе, с привлечением киноведов, музыковедов, звукорежиссеров, кинокомпозиторов продолжает оставаться весьма актуальным вопросом, учитывая то, что многие участники кинопроцесса наработывают и накапливают порой крайне интересный материал, касающийся «периферийной» для их основных исследований темы звука, который им фактически негде и не с кем обсудить. Сложившаяся ситуация говорит о необходимости не только междисциплинарного подхода в изучении звукозрительной структуры киноформы в рамках индивидуальной работы исследователя, но и о востребованности его участия в межпрофессиональном обсуждении реалий текущего кинопроцесса.

Другой, «внешний» аспект проблемы звука в кинематографе связан с получившим в последние десятилетия популярность слове «транскультурализм». Возникло оно неслучайно, и намного раньше как *явление*, чем понятие, поскольку отражает важные общемировые процессы, начавшиеся в середине XX века и продолжающиеся в настоящее время (авторство термина приписывается кубинскому антропологу Фернандо Ортису, который ввел его в научный обиход еще в 1940-х гг.). В конце XX века во многом благодаря деятельности ЮНЕСКО произошло переосмысление самого понятия «культура». Культура стала пониматься не только как «отрасль» народного хозяйства, но как образ жизни, как общие для определенного сообщества нормы и ценности во всех видах человеческой жизнедеятельности. Определение, вошедшее во Всеобщую декларацию ЮНЕСКО о культурном разнообразии (принята 2 ноября 2001 года), указывает, что культура «должна рассматриваться как совокупность присущих обществу или социальной группе отличительных признаков – духовных и материальных, интеллектуальных и эмоциональных – и что помимо искусства и литературы она охватывает образ жизни, «умение жить вместе», системы ценностей, традиции и верования»[3].

Это определение привело не только к новому определению, но и к более глубокому *пониманию и приятию* культурного разнообразия в человеческом сообществе. Но, в отличие от мультикультурализма, транскультурализм стремится не просто к *признанию* других культур, но к снятию внутренних ментальных границ, к «видению себя в другом», при этом, не отказываясь от своей культурной идентичности. И поскольку в новейшее время разнообразный

культурный ландшафт стал неотъемлемой характеристикой практически любого социума, деятельность субъектов культурного пространства во многом развивается по принципу *«мыслить глобально и действовать локально»*: на первый план выходит принцип культурного диалога при попытках сохранении культурной идентичности, а транскультурализм становится характерной чертой художественного творчества в условиях одновременного существования в разных культурных реалиях. Данная тенденция нашла отражение в термине «глокализация», соединившем сущность понятий «глобализация» и «локализация» в стремлении к защите своеобразия традиционных культур в глобализирующемся культурном пространстве.

Современное понимание культурного многообразия и равноправия не могло не отразиться в таком широкоохватном явлении мирового культурного пространства, как кинематограф. Довольно ярко это влияние проявилось, в частности, в звуковых решениях фильмов, в которых звуковые (прежде всего музыкальные) феномены самых разнообразных культур перестали быть лишь частью аудиовизуальных характеристик (стилизаций) экранных персонажей и внутрикадровых локаций, но включились и в более сложные отношения межкультурного диалога, выходящего за рамки фильмического диэгезиса.

Вспомним, что в 1853 г. французский композитор Гектор Берлиоз в статье «Вечера в оркестре» писал: «Музыка у китайцев и индийцев, если бы она у них вообще была, походила бы на нашу, но в этой области они пребывают в полнейшем мраке варварства и инфантильного невежества, сквозь которые едва пробиваются малочисленные, неуклюжие и неуверенные ростки. Народы Востока называют музыкой то, что мы называли бы шумом» [1, с. 26].

Прошло сто лет – и вот уже вполне европейски образованные композиторы едут в Индию и Китай для изучения их музыкальной культуры. Филип Гласс преклоняется перед Рави Шанкаром и изучает индийские раги. Джон Кейдж постигает дзэн-буддизм и полностью переосмысливает всю музыкальную онтологию и феноменологию. Похожая по сути интенция отражается в кинематографе: так, в фильме Пьера Паоло Пазолини «Евангелие от Матфея» мы слышим афроамериканские спиричуэлы, песни конголезских аборигенов, музыку Моцарта, Прокофьева и русские народные песни, выражающие, прежде всего, эстетику автора и органически включаемые им в структуру конкретной киноформы, но также и косвенно отражающие новые реалии мира эпохи постмодернизма.

Андрей Тарковский вводит традиционную китайскую и японскую музыку в свои фильмы наряду с музыкой Баха, Бетховена и Верди. В творчестве Сергея Параджанова грузинская, армянская, азербайджанская и западноевропейская культурные традиции соединяются в органическом, хотя порой и парадоксальном звукозрительном синтезе. Армянский музыкант, исполнитель на национальном инструменте дудук Дживан Гаспарян участвует в создании саундтрека к американскому фильму «Гладиатор». Российский композитор Алексей Айги в интервью говорит о том, что режиссер Андрей Прошкин просил его создать для фильма «Орда» «древний монгольский рок-н-ролл». А режиссер Андрей Звягинцев использует в фильме «Елена» (кстати, изначально бывший международным проектом «Helen») музыку американского композитора-минималиста Филипа Гласса и получает на «Нике» номинацию «Лучшая музыка к фильму».

Все вышесказанные, очень кратко изложенные положения данного текста подводят к следующим выводам: современные условия развития не только кинематографа, но и общемирового культурного пространства требуют от кинокритиков и киноведов более пристального рассмотрения изображения и звука кинопроизведения не только как составляющих звукозрительного синтеза конкретного кинотекста, но и как выразительных элементов и индикаторов различных проблемных аспектов современной культуры, среди которых: соотношение массовой и элитарной, классической и неклассической культур, ассимиляция нетрадиционных для европоцентристской модели культурных ценностей других стран, вопросы глобализации, транскультурализма, защиты национальных культур и культурного диалога.

#### *Литература*

1. Берлиоз Г. Избранные статьи. – М.: МУЗГИЗ, 1956.
2. Богданова А. В. О киномузыке Шнитке : художественные фильмы / А. Богданова; Моск. гос. ин-т музыки им. А.Г. Шнитке, Шнитке-центр. – М.: ОнтоПринт, 2015. – 150 с.
3. Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии // [http://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/declarations/cultural\\_diversity.shtml](http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml). Дата обращения: 24.06.2016.
4. Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы международной научной конференции / Ред.-сост. К.Н. Рычков. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 200 с.
5. Звук в кино // Киноведческие записки. – 1992. – № 15. – С. 80–182.

6. Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 286 с.
7. Сергеева Т.С. Музыкальный мир фильмов С. Параджанова // Художественная культура. – 2012. – № 2 // <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-2/yazyki/515.html>. Дата обращения: 15.05.2016.
8. Уваров С.А. Музыкальный мир Александра Сокурова. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2011. – 160 с.
9. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. – Краснодар: Краснодарский гос. ун-т культуры и искусств, 2010. – 326 с.